

einer Art „kultureller Verwirrung“ zu leiden scheinen, zerrissen zwischen nationalen Symbolen, wie etwa der deutsche Aussichtsturm und das monumentale polnische Mahnmal auf benachbarten Hügeln in Zehnden. Der Rückgriff auf die überlieferte volksnahe Tradition evoziert dagegen vor allem das *regionale* Selbstverständnis, indem er gemeinsame Erlebnisse und lebensnahe Erfahrungen, z.B. Naturkatastrophen, Schlachten, Unwetter in den Vordergrund rückt. Es bleibt zu hoffen, dass die Region im Ganzen dem Beispiel von Königsberg/Chojna folgt, wo die deutsch-polnische Zusammenarbeit in gemeinsamen Projekten, wie etwa dem Wiederaufbau der Marienkirche, bereits seit 20 Jahren erfolgreich praktiziert wird.

Eine besondere Hervorhebung verdient die sorgfältige Edition des Sagenbandes, der – genauso wie der 2012 veröffentlichte Tagungsband (s. Anm. 1) – von deutschen und polnischen Künstlerinnen und Künstlern: Karin Gralki, Antje Scholz, Agata Janicka und Krzysztof Matuszak illustriert wurde, was der Lektüre einen besonderen, durch ihre moderne Auffassung althergebrachter Überlieferungen erzeugten Reiz verleiht. Des Weiteren heben deutsche und polnische Texte im Druck farblich voneinander ab, was einerseits einen Kontrast schafft, andererseits aber den Leser zu einem sofortigen Vergleich veranlasst. Die polnische Übersetzung stammt aus der Feder der Kattowitzer Germanistin Renata Dampc-Jaroszk und besticht durch ihre Klarheit und angemessene stilistische Gewandtheit bei der Wiedergabe von in verschiedenen Perioden entstandenen Beiträgen. An dieser Stelle ist jedoch eine kritische Bemerkung angebracht: Auch wenn die Redaktion deutscher Version äußerst sorgfältig ist, so kommt es in polnischen Texten insbesondere durch zuweilen fehlende diakritische Zeichen zu einigen das Verständnis beeinträchtigenden Einstellungen. Ferner vermisst man an einigen Stellen eine parallele Redaktion, da z.B. im polnischen Text Satzfragmente erscheinen, die in dem Ausgangstext nicht vorhanden sind (S. 409). Dessen ungeachtet wird das vorliegende Werk bestimmt einem interessierten Leser von großem Nutzen sein und ihn entweder zu wissenschaftlichen Forschungen oder zu einer bewussten Auseinandersetzung mit der kulturellen Tradition dieser und anderer Grenzregionen anregen.

Monika Mańczyk-Krygiel

Daniel Kehlmann: *F*. Roman. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 2013.

Sechzehn Jahre nach der Veröffentlichung seines Erstlings *Beerholms Vorstellung*, acht nach dem Erscheinen seines Bestsellers *Die Vermessung der Welt* und vierundeinhalb, nachdem er seinen letzten Roman *Ruhm* geschrieben hat, präsentiert Daniel Kehlmann seinen neuesten Roman *F*. Als Schriftsteller bewahrt er die thematische Kohärenz seines Werkes und folgt seinen beliebtesten Motiven so weit, dass in seinen Büchern selbst beim Genrewechsel ein intratextueller Dialog stattfindet oder wenigstens die dargestellte Welt des einen Textes mit der des anderen an manchen Stellen zu verschmelzen scheint. Aber er ist auch ein aufmerksamer Leser und Zuschauer, der in seine Geschichten die zu seinem Stoff passenden, von anderen Autoren übernommenen literarischen Motive sowie Filmmotive einflacht und dadurch sein Schaffen um mehrere intertextuelle Bezüge bereichert. Daniel Kehlmann, der im deutschsprachigen Raum als Nachkomme des magischen Realismus gesehen und somit als «gebrochener Realist» bezeichnet wird, bricht mit *F* die

Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum nicht mehr. Er überschreitet sie. Und zwar so subtil, dass man gar nicht merken kann, auf welcher Seite man sich gerade befindet.

Während der vorherige Roman *Ruhm* ein Geflecht von Geschichten war, die – miteinander verwoben – auf mehreren Fiktionalitätsebenen spielten, ist *F* ein Gespinst, in dem man deutlicher als je zuvor die durch das ganze Werk Daniel Kehlmanns ziehenden Fäden erkennt. Bereits auf den ersten zwanzig Seiten begegnet man Arthur Friedland, der denselben Vornamen trägt wie der Zauberkünstler Beerholm in *Beerholms Vorstellung*. Friedlands ältester Sohn Martin, von einem Auto beinahe überfahren, glaubt für einen Augenblick, genauso wie Julian in der Novelle *Der fernste Ort*, ein doppeltes Dasein zu führen, tot und doch immer noch am Leben zu sein, wenngleich er eine andere Perspektive als Julian vertritt und die Entscheidung in seinem Fall auf die andere Seite fällt. Seine zwei jüngeren Brüder sind analog zu Alexander und Wilhelm von Humboldt in *Die Vermessung der Welt* Zwillinge und unter ihnen findet ein ähnlicher Gedankenaustausch wie zwischen Humboldt und Gauß statt, der aber im Unterschied zu diesen zwei ihnen beiden bewusst ist. Eric und Iwan sind sich dabei so ähnlich wie der Schauspieler Ralf Tanner und sein Doppelgänger in *Ruhm*. Iwan, während einer Vorführung vom Hypnotiseur Lindemann auf die Bühne eingeladen, entschließt sich, diese zu betreten, denn wie Markus Mehring in der Erzählung *Bankraub* im Erzählband *Unter der Sonne* hält er das Mitspielen für die beste Überlebensstrategie. So wie Gauß auf seinen Sohn Eugen ist er auf seinen Halbbruder Martin wütend, obwohl dieser ihm nichts angetan hat. Ähnlich wie Beerholm mit Kartentricks, ist Martin mit seinem Zauberkwürfel beschäftigt. Eric ist wiederum ganz klar, dass zwei mal fünf zehn ergibt, was Beerholm doch hätte bezweifeln können, und genauso wie Kurt Gödel im Theaterstück *Geister in Princeton* sowie David Mahler im Roman *Mahlers Zeit* fühlt er sich von Gespenstern umringt, die ihm Zeichen geben. Wie Leo Richter in *Leo Richters Porträt* hat er seine Ängste, auch wenn es bei ihm nicht um Flugangst, sondern die Angst vor Tunnels, abgeschlossenen Orten und Höhlen geht, die Humboldt gerne erforschte, bis er den Geist seiner verstorbenen Mutter in einer sah. Iwan fürchtet sich vor Hunden, während Humboldt und der von ihm getroffene Lama die ihren vermissen. Was für ihn zählt, ist – genauso wie für Manuel Kaminski im Roman *Ich und Kaminski*, dessen Figur Sebastian Zöllner, deutlich älter und fast glatzköpfig, übrigens in *F* ihren Auftritt hat – die Malerei.

*F* ist nicht nur ein Familienroman, keineswegs einer wie Thomas Manns *Buddenbrooks*, weil es sich hier nicht um den Verfall, nicht ganz um den Zerfall einer Familie handelt. Was kein Fluidum der Ruhe verbreitet, ist das auf der ersten Seite stehende Jahr 1984, das man unwillkürlich mit dem gleichnamigen Roman von George Orwell assoziiert. Daniel Kehlmann hat ein Gefühl für die Atmosphäre. Einige Seiten weiter lässt er den Hypnotiseur Lindemann, dem er die Bezeichnung «groß» gibt und nach dem er das erste Kapitel seines Buches betitelt, den Vater dreier Söhne und verhinderten Schriftsteller Arthur Friedland auf die Bühne bitten und ihn in Anwesenheit seiner Kinder zum Geständnis bringen, dass er weg wolle, weg von überall. Es klingt so, als ob man gerade *Der Aufbruch* von Franz Kafka läse und tatsächlich: Friedland verliert man für eine längere Zeit aus den Augen, weil er seine Familie verlässt, um sich ausschließlich dem Schreiben widmen zu können. Die eigentliche Handlung spielt Jahre später, am 8. August 2008, als seine Söhne schon erwachsen sind. Obwohl die Acht in der christlichen Zahlensymbolik für den glücklichen Anfang, den Neubeginn bzw. die Auferstehung steht, ist es an jenem Tag heiß wie in der Hölle. Martin wird Priester und liest Messen für seine Pfarrgemeinde,

obwohl er persönlich an Gott nicht glaubt. Er ergibt sich seiner Fresssucht so sehr, dass er im Beichtstuhl sitzend Schokoriegel isst und dabei seinen Gemeindemitgliedern die Absolution erteilt. Eric wird Vermögensberater, der sich mit dem Geld seiner Kunden verspekuliert und damit so überfordert ist, dass er regelmäßig Psychopharmaka schluckt. Wenn er am Rande des Bankrotts steht, kommt ihm unerwartet die Finanzkrise zu Hilfe. Iwan wird Maler, der aus der Mittelmäßigkeit herauskommen will und deswegen unter dem Namen seines älteren Freundes Heinrich Eulenböck dessen Bilder aus früheren Jahrzehnten malt. Da er kein eigenes Werk hat, ist er komplett auf das Œuvre des anderen angewiesen. Bald gerät er in die Mechanismen der Kunstfälschung so tief hinein, dass er über Eulenböck promoviert, zu seinem Galeristen, Biografen und schließlich Nachlassverwalter wird, bis er eines Tages spurlos verschwindet. *F* ist vielmehr eine Fälschergeschichte, in der jeder der drei Brüder für einen anderen Bereich der Fälschung steht. In ihren Charakteren, Lebenswegen und Professionen lassen sich Ähnlichkeiten mit den Protagonisten des letzten Romans von Fjodor Dostojewski, *Die Brüder Karamasow*, erkennen. Dem großen Lindemann offenbart ihr Vater, dass Eric und Iwan nach den Rittern der Tafelrunde, Erec und Iwein, benannt sind. Weil er selbst doch wie der König Artus heißt, erscheinen die drei wie die Königssöhne in einem Märchen. Dabei trägt Martin denselben Namen wie mehrere christliche Heiligen, von denen es zahlreiche Legenden gibt. Wie üblich gibt Daniel Kehlmann seinen Figuren sprechende Namen und lässt sie in einer säkularisierten Welt leben, wo die Begegnung mit dem Leibhaftigen wie in Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita* durchaus möglich ist. Sie sind wie Protagonisten der von Daniel Kehlmann viel bewunderten Gespenstergeschichten von E.T.A Hoffmann und Henry James: Jeder hat seltsame Visionen, einer mehrere, und da in *F* eine ständige Gedankenübertragung zwischen den beiden Zwillingen stattfindet, bekommt schließlich Iwan einen Schicksalsschlag ab, der eigentlich Eric zuteilwerden sollte. Ob es sich dabei um Zufall oder um Bestimmung handelt, bleibt ungeklärt, wie das große F für Fatum es verlangt.

Mit dem Titelbuchstaben verweist Daniel Kehlmann seine Leser auf eine spätere Stelle des Romans, an der Eric mit seiner Geliebten Sybille ins Kino geht, um sich Orson Welles' letzten Film anzuschauen, der – was im Buch mit keinem Wort erwähnt wird – *F for Fake* heißt. In Wirklichkeit ist es eine teilweise selbst verfälschte Geschichte des ungarischen Malers und Kunstfälschers Elmyr de Hory, die sich um die Fragen von Fälschung, Authentizität und Wert der Kunst dreht. Außerdem hat Orson Welles den damals aktuellen Fall der gefälschten Biografie des amerikanischen Unternehmers, Filmproduzenten und nicht zuletzt Luftfahrtpioniers Howard Hughes darin miteinbezogen. Da der von Iwan Friedland imitierte Maler Heinrich Eulenböck heißt, liegt die Vermutung nahe, dass auch Daniel Kehlmann diesen Weg geht und auf den Fall Heinrich Campendonk anspielt, dessen Gemälde von Wolfgang Beltracchi gefälscht worden waren, wofür dieser 2011 zu sechs Jahren Haft verurteilt wurde.

Durch die Verschränkung von drei Erzählsträngen in den Kapiteln *Das Leben der Heiligen*, *Geschäfte* und *Von der Schönheit* lernt der Leser die Standpunkte jedes einzelnen Bruders kennen und erfährt, dass ihr Leben vom Verschwinden des Vaters und Lindemanns Hypnose überschattet ist. Arthur und Lindemann als zwei große Abwesende prägen im Wesentlichen die Handlung des Romans, ähnlich wie Cesárea Tinajero die in *Die wilden Detektive* und Benno von Archimboldi die in *2666* von Roberto Bolaño. Wenn anhand früherer Texte von Daniel Kehlmann die Versuche unternommen wurden, Gottes- und Teufelsfiguren in seinem Werk zu identifizieren, müsste sich eine solche Ausdifferenzie-

rung in *F* mit einer Analyse der Randfiguren zufrieden geben, denn die Lebensgeschichten des Schriftstellers Arthur Friedland, seiner drei Söhne und des Hypnotiseurs Lindemann sind dafür zu verwickelt. Die Hauptprotagonisten lernt man mit all ihren Stärken und Schwächen kennen, ihre Geschichten mit all ihren Erfolgen und Schattenseiten, deren Einschätzung je nach Situation variiert, so dass sie sich voneinander kaum trennen lassen. Daniel Kehlmann zeigt, dass man davon mit einer einfachen Sprache erzählen kann, selbst wenn er diesmal an einigen Stellen Wortwiederholungen wagt, die er in früheren Texten lieber vermieden hätte.

Als eine Ergänzung des zweiten, von Martin erzählten Kapitels, in dem kurze Abrisse von Arthurs Büchern gegeben werden, kommt das dritte, *Familie*, das denselben Titel wie ein Text seines Vaters trägt und den Erzählfluss von *F* keineswegs unterbricht, sondern eher bereichert. Es ist eine derart entfernte, volle unerhörter Geschichten und exotischer Beziehungen Genealogie, dass man genauso wie bei der Lektüre von *Hundert Jahre Einsamkeit* oder der *Bibel* zum Stift greifen muss, um sie nachvollziehen zu können. Und dies umsonst, denn bei den ältesten Vorfahren reproduziert Daniel Kehlmann die Schicksale – mal mit kleinen, mal mit keinen Variationen – als hätte sie das Echo der Zeit vervielfältigt und verdreht wiederholt. Da einige Familienmitglieder jüdischer Herkunft sind und sich mit Theater und Schriftstellerei beschäftigen, kann man die These wagen, dass Daniel Kehlmann sich hier zum ersten Mal mit der Geschichte seiner eigener Familie auseinandersetzt, auch wenn er in *Diese sehr ernsten Scherze. Zwei Poetikvorlesungen* behauptete, dass es ihm aus eigenem Leben zu erzählen viel zu langweilig wäre. Dadurch dass die Figur des Schriftstellers Arthur Friedland zumindest in einigen Punkten seine poetischen und ästhetischen Ansichten vertritt, eröffnet sich ähnlich wie in *Ruhm* eine Metaebene des Romans. Das erfolgreichste Buch von Friedland ist *Mein Name sei Niemand* und weil dessen Hauptprotagonist F. heißt, kann man es leicht in Verbindung mit Kehlmanns Roman bringen. Es handelt sich um einen nihilistisch-konstruktivistischen Text, der einen widersprüchlichen Inhalt hat. Einerseits macht sich der Erzähler zum Grundsatz, dass das Ich eine Täuschung ist und die Welt eine von ihm fabrizierte Illusion. Daniel Kehlmann lässt nicht umsonst Friedland und Beerholm denselben Namen wie Arthur Schopenhauer tragen, denn sie teilen seine Auffassung, dass die Welt Wille und Vorstellung ist. Andererseits wird Bezug auf *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch genommen, wo der Erzähler in verschiedenste Rollen schlüpft und die Stories wie sein Hemd wechselt, um zu zeigen, dass jeder Mensch die Geschichte seines Lebens selbst erdichtet. Der Schriftsteller ist doch beides: Hypnotiseur und Schreiber und als solcher verdeutlicht er auch, dass alles einen Sinn ergibt: Jede Situation, jede Person und jede Entscheidung hat die Kraft, unserem Leben einen anderen Verlauf zu geben. Dieses Prinzip wird in gleicher Weise in *F* realisiert, weil die Figuren so viel Autonomie genießen, dass man den Eindruck bekommt, es ist nicht der Autor, der sie erfindet und ihnen ihre Schicksale vorschreibt, sondern sie erfinden sich selbst. Obwohl das Wort «Niemand» großgeschrieben ist, was doch eine Hoffnung gibt, löst Friedlands Roman eine ähnliche Selbstmordwelle wie *Die Leiden des jungen Werther* aus. Im Schlusskapitel *Jahreszeiten*, das in drei kleinere Unterkapitel gegliedert ist, trifft Arthur seine Enkelin Marie, die jüngste von der Familie. Zwar hat sie in *F* nur einige kurze Auftritte und scheint ähnlich wie die Frauen in früheren Texten Daniel Kehlmanns keine größere Rolle zu spielen, aber sie ist eine talentierte, kluge und gescheite Figur, und damit die einzige, die ihr Leben noch ohne Fälschung lebt.

Mit seinem neuen Roman *F* scheint Daniel Kehlmann einen Überblick über sein gesamtes Werk zu geben, der – auch wenn er das schon immer versucht hat – noch nie so komplex war. Er versteht Literatur als Hypnose und will nicht, dass seine Leser daraus erwachen. Wie Arthur Friedland ist Daniel Kehlmann Schriftsteller, wie der große Lindemann Hypnotiseur, und mit jedem neuen Buch setzt er die Erzählung des Illusionisten Arthur Beerholm fort. Darum ist *F* ein metatextuelles Werk. Zahlreiche weltliterarische Referenzen und Anknüpfungen an seine eigenen früheren Bücher funktionieren darin, wie es sich im Zeitalter des Internets gehört: wie externe Links und interne Querverweise, denen man je nach Belieben folgt. Dabei wird augenscheinlich, dass der Autor bei der Literaturproduktion nicht nur auf ästhetische Griffe setzt, sondern auch zu aktuellen Ereignissen greift.

Małgorzata Marciniak

Thomas Schölderle: *Utopia und Utopie: Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*. Nomos Verlag, Baden-Baden 2011, 540 S.

Der Utopiebegriff lässt sich nicht eindeutig definieren. Die Differenzen ergeben sich u.a. daraus, dass die Utopie jeweils entweder im Lichte eines literatur- oder sozialwissenschaftlichen Diskurses konstruiert wird. Thomas Schölderle zielt darauf ab, die Begriffskontroverse zu klären. Das Spektrum der vom Autor berücksichtigten Gesichtspunkte reicht daher von der literarischen Tradition über die sozialpsychologische Definition bis hin zum totalitarismustheoretischen Utopiebegriff. Als Folie für die Rekonstruktion der Begriffsbildung fungiert *Utopia* von Thomas Morus, ein Werk, dessen Spuren – so Schölderle – auch in den Utopien aus dem 20. Jahrhundert zu finden seien.

Schölderles Anliegen, analytisch zu verfahren, findet seine Entsprechung in der Struktur des Werkes. Der erste Teil der Arbeit ist nun Thomas Morus und seinem bekanntesten Werk gewidmet, der biografische Überblick gewährt uns aber zugleich den Einblick in die mittelalterlichen Lesarten der *Utopia* und konfrontiert diese Deutungsversuche mit neuzeitlichen Interpretationsperspektiven. Im Mittelpunkt des Kapitels stehen darüber hinaus die Komposition und Figuren der *Utopia* sowie Ordnungsstrukturen und Grundprinzipien des Staates der Utopier. Schölderle macht den Leser darauf aufmerksam, dass man zwar der *Utopia* viel Innovatives entnehmen könne, die Geburtsstunde der Gattung fiel aber auf die Antike. Aus diesem Grund wird im zweiten Teil den Wurzeln der Utopie nachgespürt. Schölderle geht ausführlich auf Platons *Politeia* ein, um in weiteren Abschnitten die Spuren von Plato in den neuzeitlichen Werken zu finden. Zum Gegenstand der Analyse werden hier u.a. Campanellas *Sonnenstaat*, Andreaes *Christianopolis* und Bacons *Neu-Atlantis*. Den geschichtlichen Abriss vervollständigen aufklärerische Werke sowie Utopien bzw. Dystopien aus dem 19. und 20. Jahrhundert, darunter Schnabels *Insel Felsenburg*, Morris' *Kunde von Nirgendwo* und Orwells *1984*. Des Weiteren wird auch nach Zusammenhängen zwischen sozialen Fragen und dem utopischen Denken gesucht, wobei der Schwerpunkt auf der Fragestellung liegt, ob das Revolutionäre der Utopie als solcher eigen sei. Viel Aufmerksamkeit wird den utopischen Modellen von Saint-Simon